

This is an electronic reprint of the original article. This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

I nærkamp med Notefienden

Solli Schøien, Kristin; Bandlien, Bjørn-Terje; Østern, Anna-Lena

Published in:
Journal for Research in Arts and Sports Education

DOI:
[10.23865/jased.v6.3570](https://doi.org/10.23865/jased.v6.3570)

Published: 01/08/2022

Document Version
Final published version

Document License
CC BY

[Link to publication](#)

Please cite the original version:
Solli Schøien, K., Bandlien, B.-T., & Østern, A.-L. (2022). I nærkamp med Notefienden: skam, myndiggjøring og performativ læring. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 6(3), 27-44.
<https://doi.org/10.23865/jased.v6.3570>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

I nærkamp med *Notefienden*: skam, myndiggjøring og performativ læring

Kristin Solli Schøien,^{1*} Bjørn-Terje Bandlien² og Anna-Lena Østern³

¹Universitetet i Sørøst-Norge, Norge; ²Norges teknisk-naturvitenskapelige universitetet, Norge; ³Norges teknisk-naturvitenskapelige universitetet, Åbo Akademi, Finland og Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Norge

Sammendrag

Denne studien er et bidrag til performativ musikkforskning, med et pedagogisk utgangspunkt. Metodologisk utforsker forfatterne eksperimentelle innganger til musikkforskning gjennom performance-skriving og collageteknikk. Artikkelen er en studie av på hvilke måter en komponists nærkamp med *notefienden*, vanskene med å lese og skrive noter, får agens i hennes komposisjon og formidling av musikk. Musikken i studien er komponert til tekster av den norske dikteren Herman Wildenvey, og studien gjør nedslag i tre tidsperioder med et spenn på tre desennier. Gjennom performance-skriving viser forfatterne hvordan notesingsvanskene både hindrer og utfordrer det kreative arbeidet, og gjennom diffraktiv analyse undersøkes notefiendens agens i tre diffraksjoner: (1) når komponisten skaper melodiene til Wildenveys lyrikk, (2) når sangene blir urfremført og lydfestet, og (3) når komponisten og pianisten performativt utforsker en av sangene i samspill. Studien viser at notesingsvanskene får betydning for komponistens valg av musikkstil, selvforståelse og kroppslige tilstedeværelse i musikken, og for det musiker-metaspråket som komponist og pianist utvikler i samspillsituasjonen. Studien avdekker gjennom et postperspektiv, inspirert av Barad, hvordan erfaringer fra en tidlig musikkpedagogisk praksis setter spor som har virkning i nåtid. Artikkelen gir også et eksempel på hvordan performativ læring er agent for endring og myndiggjøring i et livslangt perspektiv.

Nøkkelord: *notesingsvanske; skam; performativ utforskning og læring; musikeres metaspråk; diffraktiv analyse; myndiggjøring*

Abstract

In close combat with the *note enemy*: shame, empowerment, and performative learning

This study is contributing to performative music educational research. It is a performative study of a composer's combats with a *note enemy* getting agency in her composing and performance of music, composed to lyrics by the Norwegian poet Herman Wildenvey. The authors dive into three periods of time, embracing three decades. The authors show how the note reading difficulties both constrain and challenge the creative work, and by a diffractive analysis the agency of the note enemy

*Korrespondanse: Kristin Solli Schøien, e-post: kristin.s.schoien@usn.no

© 2022 K. S. Schøien, B.-T. Bandlien & A.-L. Østern. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

Citation: K. S. Schøien, B.-T. Bandlien & A.-L. Østern. «I nærkamp med *Notefienden*: skam, myndiggjøring og performativ læring» *Journal for Research in Arts and Sports Education*, Special issue: *Postperspektiv på pedagogik och konst*, Vol. 6(3), 2022, pp. 27–44. <http://dx.doi.org/10.23865/jased.v6.3570>

is explored in three diffractions: (1) when the composer composes the melodies to Wildenvey's lyrics, (2) when the songs are first published and performed, and (3) when the composer and the pianist performatively explore one of the songs in musical communication. These three diffractions form the post perspective of the study showing the empowerment and performative learning of the composer and the pianist. The note reading difficulties impact on the musician metalanguage that composer and pianist develop in musical communication. The study reveals through a post perspective inspired by Barad how experience from early music educational practice produces traces active in the present time. The article also is an example of how performative learning is agent for change and empowerment in a lifelong learning perspective.

Keywords: *Note reading difficulty, shame; performative exploration and learning; the meta language of musicians; diffractive analysis; empowerment*

Motatt: Oktober, 2021; Antatt: Mai, 2022; Publisert: August, 2022

Notefienden

Jeg spilte piano, og da jeg var kommet til Schubert-impromptuene var jeg ti år. Med fem kryss. Jeg husker at jeg fulgte intenst med da min pianofrøken spilte for meg. Jeg stokket meg igjennom notene på et vis, men jeg husker jeg var helt fortvilet. Fordi musikken min lå innestengt bak en sånn mur av sorte tagger. Alle trodde at jeg kunne lese noter – jeg var en lesehest når det kom til bøker, men noter fikk jeg ikke til. Egentlig ville jeg jo ingenting annet enn å spille og spille og spille og spille. Da jeg var 12 år, foreslo min lærer på Trondhjems musikkskole å melde meg på Ungdommens Pianomesterskap. Da sluttet jeg å ta pianotimer, for jeg orket ikke mer og jeg skammet meg sånn. De kommer til å sette nye noter foran meg hele tiden, tenkte jeg, og jeg kommer aldri, aldri til å kunne lese dem.

Notefienden er en narrativ vignett, et autoetnografisk minne, som vi lar utgjøre anslaget i denne performative studien. Her uttrykker komponisten hvordan notesingsvanskene utløser skamfølelse og opplevelse av maktesløshet, noe som gir signal om det vi i dag ville kalt notedysleksi. I studien er Kristin komponisten, Bjørn-Terje er pianist og musikkviter, mens Anna-Lena er litteraturviter med ansvar for studiens performance-skrivemåte og collageteknikk. Alle forfatterne er lærerutdannere.

Med notesingsvansker som utgangspunkt undersøker vi hvordan komposisjonsprosjektet *Jeg synger min sang for vinden* blir til, hvilke hindringer og løsninger som blir synlige i komposisjonsprosessen og hvordan de musikalske intensjonene formidles. Vi posisjonerer oss i et performativt paradigme og med et postperspektiv inspirert av Barad (2007), og gjennom studien ønsker vi å belyse hvordan endring og fornyelse av pedagogisk og didaktisk tenkning kan skje gjennom performativ læring.

Teoretiske og metodologiske perspektiver

Vi begynner med et innblikk i tidligere forskning om notesing og «notedysleksi», beskriver kort det performative forskningsparadigme artikkelen er plassert innenfor, og presenterer vårt forskningsspørsmål og artikkelens struktur. Vitenskapsteoretisk

plasserer vi oss innenfor et postperspektiv og bruker Barads (2007) agentiske realisme for å lese med teori i en diffraktiv analyse. Vår analytiske tilnærming er performance-skriving og collageteknikk, som vi gjennomgår kort til slutt.

Notelesing og «notedysleksi» – et innblikk i tidligere forskning

Det er det vestlige kunstmusikalske universet komponisten strever med å erobre når hun sier at «musikken min lå innestengt bak en sånn mur av sorte tagger». Hun omtaler den vestlige klassiske klavermusikken som «sin», og plasserer seg selv og sitt kunstneriske arbeid innenfor en musikktradisjon som historisk sett har vært forstått og overlevert gjennom skrevne noter. Dette gjør henne avhengig av kulturelt musikalske systemer som hun kjenner seg stengt ute fra, og det er i denne rammen hennes utfordringer knyttet til notelesing kommer til syne på 60-tallet. Selv om musikk har vært viet spesiell interesse i dysleksiforskningen, er perspektivet hovedsakelig hvordan musikkutøvelse kan bidra til generell lese- og skrivetrening (Miles et al., 2008; Miles & Westcombe, 2001), og verken spesifikke lærevansker knyttet til notelesing eller pedagogisk metode knyttet til oppøving av notelesingsferdigheter hos dyslektikere har hatt særlig oppmerksomhet i musikkpedagogisk forskning (Leikvoll, 2021, s. 47).

I løpet av de siste tjue årene har forskere i større grad undersøkt spesifikke vansker knyttet til å forstå tonehøyde eller musikkymboler. Begrepet notedysleksi dukker ikke opp før på 2000-tallet (Stewart, 2008), og nevrologen Gordon (2000) var den første som beskrev et begrep han kalte «musical dyslexia» eller «dysmusia». Han hevdet at ulike områder i hjernen aktiveres ved henholdsvis avkoding av musikknotasjon og av skriftspråk, noe som kunne forklare forskjellen mellom dysleksi og dyskalkuli (matematikkvansker). Ved dysleksi har en person vansker med å kombinere skriftsymboler med deres tilsvarende lyder, mens dyskalkuli antas å være forårsaket av vansker med spatial prosessering.

Den islandske musikkpedagogikkforskeren Gudmundsdottir (2010, s. 333) konstaterer at problemer med notelesing verken kan knyttes til mangel på musikalitet eller øvelse, og at problemet er relativt vanlig. Ulike musikkpedagogiske forskere har studert notelesing og funnet likheter med lese- og skriveopplæring, men det er allikevel vesentlige ulikheter. Stewart (2008) peker på at, i motsetning til å lese tekst, er hensikten med å lese noter ikke å forstå innholdet, men å fremføre den skrevne musikken: «Musical scores are, as a rule, read in order to perform them» (s. 162). Det fulle meningsinnholdet realiseres i den klingende musikken, ikke den skrevne noten. Vi forstår i denne studien *noter* som en visualisering av detaljerte musikalske intensjoner som har til hensikt å utføres i et klingende uttrykk. Både Leikvoll (2021) og Gudmundsdottir (2010) skriver relatert til et vestlig kunstmusikalsk paradigme der notelesingsferdighet tradisjonelt verdsettes høyt, og selv om de senere årenes globale perspektiver, interesse for populærmusikk og folkemusikalske tradisjoner og uttrykk har endret forholdet til noter også innenfor vestlig kunstmusikk, var det innenfor den vestlige, notebasert musikken at *notefienden* oppstod. Dette begrunner vårt valg av musikkanalytisk tilnærming i studien.

Performativ forskning som forskningsparadigme

I performativ forskning undersøkes kreative prosesser gjennom kunstnerisk praksis og refleksjon (se Chemi et al., 2015; T. P. Østern et al., 2021), og materialet som undersøkes er ikke bare verbalt, men består ofte av ulike uttrykk (Bolt, 2016; Haseman, 2006; T. P. Østern, 2017). Karakteristisk for den performative forskningen er at den er relasjonell, gjennom at kunstneren forholder seg til både mennesker, materialitet og affekter (følelser, stemninger og sanselige fornemmelser) i den skapende prosessen. Forskningen er praksisledet, og hensikten er ikke å beskrive noe som har eksistert før, men å undersøke forskjeller av betydning som blir til gjennom den performative praksisen (se A.-L. Østern & Knudsen, 2019). Bolt (2016) hevder at et performativt forskningsparadigme skal forstås som en kraft som kan skape forandring og utvikling innenfor en kunstnerisk praksis.

Forskningsspørsmål og artikkelens struktur

Vi har strukturert artikkelen etter inspirasjon av performance-skriving. Vi gjør tre nedslag i tid for å undersøke hvordan fortidens spor er aktive i de ulike periodene, som fortidens performance i nået (se også Barad, 2018, s. 226).

Gjennom studien ønsker vi svar på følgende forskningsspørsmål: *Hvordan bidrar en nærkamp med notefienden til performativ læring i komposisjonsprosess og formidling av musikalske intensjoner i møte mellom komponist, pianist og musikk?*

Vi forstår studien som performativ forskning, og forfatterens bidrag gir både et innenfrablikk og et utenfrablikk på det kreative arbeidet. Studiens fokus er komponistens kreative arbeid for å skape, formidle og kommunisere Wildenvey-sangene, med *notefienden* som en hindring som vekker følelse av skam. Vi gjør nedslag i tre tidsperioder; perioder som til sammen utgjør over tre desennier av et komponistliv. Vi beskriver og motiverer kort valgene av tidsavgrensninger. Vi undersøker hvordan komponistens nærkamp med notefienden fører til en myndiggjørende prosess, gjennom at sangene blir komponert, kabareten blir framført og en fornyende performativ praksis utprøves. I et komponistliv fremstår disse periodene som sterke perioder med læring, en livslang læring, knyttet til en nærkamp med den stadig nærværende notefienden.

Den første perioden gir innblikk i komponistens arbeid med tekstutvalg og komposisjon fram mot urframføring i 1990, der komponisten også var sanger. Kammerkabareten omfattet 13 av Wildenveys dikt.

Den andre perioden, som strekker seg fra innspillingen av musikken i 1993 (med kor og en utvalgt gruppe musikere) via jevnlige framføringer fram til 2018, presenteres i denne artikkelen gjennom en utvalgt sang som analyseres basert på pianistens transkripsjon av innspillingen og komponistens egne håndskrevne noter.

Den tredje perioden omfatter en performativ utprøving i nåtid (2020) der komponisten Kristin og pianisten Bjørn-Terje observeres og filmes av tredje forfatter Anna-Lena mens de utforsker noen av sangene gjennom en musikalsk samspillprosess, og reflekterer over arbeidet ved hjelp videoklippene i ettertid. Vi fordyper analysen

av samarbeidet, reflekterer over hvilket mulighetsrom som finnes og undersøker hva som får betydning i den kunstneriske prosessen, til tross for at notefienden spøker i bakgrunnen.

Barads (2007) *agentiske realisme* gir et overgripende vitenskapsteoretisk ståsted, men utgjør også en analytisk tilnærming. Gjennom diffraktiv analyse og musikk-analyse beskriver vi potensialene, det vil si mulighetene av at noe kan bli til, og hva som får agens i den kunstneriske prosessen, ser ut til å virke inn på den, og avsetter spor i sangene. I det følgende forklarer vi de begrepene vi bruker, knyttet til agentisk realisme.

Agentisk realisme som vitenskapsteoretisk posisjon

Den danske samfunnsforskeren Juelskjær (2019) gjør en fortolkning av Barad og skriver: «Barads tenkning er designet til at tenke om og med viden og verden som processuelle, skabende og skapte størrelser» (s. 14). Begrepet *intra-aksjon* viser til at menneske, natur og *materialitet* er *sammenvevd* fra begynnelsen. I denne studien blir noter en materialitet med *agens*, en notefiende. Ifølge Barad (2007, s. 179) vever intra-aksjon både tid, rom, materialitet og mening sammen, og det er dette vi ønsker å undersøke gjennom analyse av de tre nedslagene i tid. *Diffraksjon* er i kvantefysikk det fenomenet som oppstår når bølger eller lys støter på en hindring slik at bølge-mønsteret endres og oppstår i en ny form (Juelskjær, 2019, s. 59). I vår studie blir diffraksjon en metafor for mønstre av forskjeller, for *noe annet* som oppstår gjennom hindringen, nærkampen med notefienden, som vi undersøker gjennom analysen. Vi leser *med* Barads teoretiske begreper, og ser på komponistens performative, auto-etnografiske materiale *gjennom* den linsen disse begrepene gir oss.

Analytisk tilnærming: performance-skriving og diffraktiv analyse

Det å skrive, som en performativ praksis, kan gjøres gjennom skisser, utkast, referanse til andre tekster, fremføring av tekster, eller gjennom å oversette eller publisere. Carpenter (2015) skriver:

Performance writing is a name for a set of dispositions towards textual practice and enquiry, motivated by questions requiring both practical and speculative answers through writing and performance (s. 45)

Inspirert av Carpenter, har vi strukturert artikkelen som en collage flettet sammen av ulike typer tekster, forskerkommentarer, klingende musikk og videoklipp fra utforskning. Vi gjennomfører, med komponisten og pianisten som medforskere, en performativ undersøkelse av de potensialer og utfordringer i den kompositoriske og kommunikative prosessen som kommer til syne i det flerdimensjonale materialet.

Vi leser det empiriske materialet gjennom teori (Jackson & Mazzei, 2013) i den diffraktive analysen, for å undersøke hva det er som gjør en forskjell i forhold til skammen over notefienden, og hva som gjør det mulig for komponisten å få komponert og formidlet sangene. Teorien er i hovedsak begreper fra Barads (2007) filosofiske postperspektiv. *Affekt* er også et teoretisk-filosofisk begrep vi bruker, med henvisning til Massumi (2015) og Hovik (2014). Massumi (2015) skriver (med inspirasjon fra Spinoza):

To affect and to be affected is to be open to the world, to be active in it and to be patient for its return activity. This openness is also taken as primary. It is the cutting edge of change. [...] One always affects and is affected in encounters; which is to say, through events. (s. ix)

Hovik (2014) hevder at «Massumi, som er en av de fremste teoretikerne på dette feltet, beskriver forholdet [til affekt] slik: Både følelser og emosjoner består av subjektive erfaringer, men følelser er individuelle og biografiske, mens emosjoner er sosiale og konvensjonelle» (s. 75). Massumi forstår affekt som en bevissthet før tanke, og affekt påvirker kroppen før den gis en emosjonell betydning. Brown (2006) definerer i tillegg begrepet *skam* som «an intensely painful feeling or experience of believing we are flawed and therefore unworthy of acceptance and belonging» (s. 43).

Tradisjonell musikkanalyse er kritisert for å redusere musikkens mening. Et eksempel på slik kritikk er populærmusikalsk analyse (Gracyk, 1996; Moore, 2003, 2016). Moore (2003) refererer til Gracyk (1996, s. 19) og skriver om hvordan rockemusikk framhever lydenes fysiske natur og detaljrikdom – «the ontological thickness» of rock – i forhold til den korresponderende «thinness» (Moore, 2003, s. 9) i noterte representasjoner av musikk. Moore (2016) foreslår analysekategorier som tekstur, klang og lokalisering knyttet til begrepet *sound*, som reflekterer at lydbilde og klangfarger kan ha vel så stor betydning for musikkens meningsinnhold som tradisjonelle musikkteoretiske analysekategorier. Valget av en tradisjonell musikkanalyse i denne studien er knyttet til at notefienden oppstod nettopp innenfor denne ontologisk «tynne» notebasert musikken. Samtidig gjør vi en diffraktiv analyse for å skape bevegelse og motstand mot den tradisjonelle musikkanalysen.

Gjennom å plassere oss innenfor et performativt forskningsparadigme har vi ønsket å skape en forståelsesramme som både begrunner måten studien er gjennomført på og den strukturen vi har valgt å gi artikkelen. Agentisk realisme gir oss begreper å lese med og gjennom, for å kunne identifisere potensialer i komponistens og pianistens skapende og kommunikative prosesser. Forskning om notelising har synliggjort at problemet er komplekst. Dels fordi notelesingen er en kompleks ferdighet som vi har lite kunnskap om, dels fordi det å ta ting «etter øret» framstår som et vanlig alternativ innenfor mange kulturers musikkformer. Den vestlige klassiske musikken overleveres imidlertid fremdeles primært notebasert,

og i diffraksjon tre får selve notebildet agens, ved at det også kan signaliser musikk sjanger.

I det følgende gjør vi nedslag i tid som tre diffraksjoner. Det første nedslaget omfatter komposisjonsprosessen 1986–1990. Det andre nedslaget omfatter framføring og lydfesting av Wildenvey-sangene 1991–2018. Det tredje nedslaget utgjøres av en performativ musikalsk utforskning i februar 2020.

Tre diffraksjoner gjennom tid og rom

Komponisten fikk Brunlanes kommunes kulturstipend i 1986 for å utarbeide et program basert på musikk til dikt av Herman Wildenvey.¹ Vi undersøker hva av det som skjedde før som får betydning i dette arbeidet, ved å veve sammen fortid og nåtid. Vi viser gjennom artikkelteksten hvordan tid, rom og musikkens materialitet veves sammen i en meningsskapende prosess.

Komposisjonsprosessen 1986–1990 – diffraksjon 1

Det første nedslaget i tid omfatter komposisjonsprosessen 1986–1990. Komposisjonsprosessen analyseres gjennom Kristins autoetnografiske minner fra perioden.

Å skrive sanne toner og klanger rundt Wildenveys tekster har i hvert fall ikke tålt forstillelse eller lettvinde løsninger. Sannheten er at jeg valgte aldri diktene. Det var diktene som valgte meg. Jeg sang de tekstene som sang i meg. Jeg leser en fantastisk beskrivelse i Hélène Cixous² bok *Nattspråk*, gjendiktet fra fransk. Cixous skriver om det å skulle skrive språket sitt. Det var slik jeg arbeidet med komposisjon knyttet til Herman Wildenveys dikt. Etter hvert ble ordene «...mindre språk enn musikk, mindre syntaks enn ordsang». For meg er denne poetiske beskrivelsen av metrikkens funksjon i språket en presis beskrivelse av den komposisjonsprosessen jeg var igjennom.

Prosessen erfares sanselig, intuitivt og affektivt, og Kristin beskriver seg selv i intra-aksjon, sammenvevd med Wildenveys tekster. Det er særlig metrikken, rytmen og språklydenes sanselighet som opptar henne. Denne intra-aksjonen med metrikkens materialitet blir et potensial komponisten bruker. Kristin skriver i sin dagbok:

Jeg skapte lyd. Ut fra konsonantene og vokalene vokste melodien, med kurver, kneiker og kanter. Og jeg erfarte den samme forferdelsen [som Cixous] den dagen jeg oppdaget at musikken jeg sang, måtte skrives for å være virkelig. Jeg måtte gjøre

¹ Kabareten *Jeg synger min sang for vinden* basert på 13 av Herman Wildenveys dikt ble lydfestet med fire musikere og kor, og komponisten Kristin mottok Herman Wildenvey Poesipris i 2008 for arbeidet. Kabareten ble første gang oppført i forbindelse med Wildenvey-dagene i Stavern i 1990, og er senere oppført gjentatte ganger fram til 2018. Wildenvey-selskapets formann, Arne Nordheim, anbefalte verket til Festspillene i Bergen, og kabareten ble framført under Nattjazz i 1992. Oppdrag og økonomi betegnes dermed som noe som gjør prosjektet mulig å gjennomføre.

² Cixous (1996, s. 35)

klangene og melodiene, urspråket som jeg pustet og levde i, til et språkobjekt. Plutselig måtte jeg kle tonene i korsett og snøreliv.³ Å skulle skrive dem riktig var som å snøre og stramme, presse saften og pusten ut av klangene. Musikken min var kropp og kunne ikke rommes på papiret.

Hun sang fram melodiene ut fra metrikken hun smakte på, kjente i kroppen, fikk fornemmelse av rytmen, bevegelsen.

Så gikk jeg med dem [tekstene] i lomma, pugget, tygde, sjekka om jeg husket, men lenge, lenge var det bare ordene i munnen, konsonantene romlende rundt og vokalene tøyelige som strikk i alle retninger [...] Det var ikke melodilinjer egentlig, det var rytmer og stemningsbilder. Både visuelle og hørbare stemninger.

Ordene, lydene, rytmen og de stemningsbildene som disse skapte, ble potensialer i komposisjonsarbeidet. Barads begreper intra-aksjon og sammenveving, samt begrepet affekt, gir analyseverktøy for å kunne skrive fram dette «noe annet» som muliggjør at komposisjonene skapes.

Vi har identifisert Kristins opplevde notelesingsvansker som en hindring, med skam som opplevd affekt. Samtidig har hun et behov for å uttrykke seg gjennom musikk. Økonomiske ressurser og bestilling av verket er materialiteter som muliggjør den komposisjonsprosessen vi undersøker. «Det andre», som den diffraktive analysen viser oss, er hvordan potensialene i komposisjonsarbeidet er diktens metrikk, en sterkt kroppslig og sanselig fornemmelse av språklyder og språkrytme, sammen med hørbare og visuelle stemninger som oppstår i møte med tekstene. Komposisjonsprosessen oppleves som intra-aktiv, hun er sammenvevd med diktene og affektiv (Barad, 2007, s. 207): Komponisten går med tekstene i kroppen, vever seg sammen med tekstene og lar dem «velge» seg. På den måten kan hun synge fram melodier, sanselig og intuitivt. Prosessen er en performativ læringsprosess, nærkampen med notefienden er myndiggjørende,⁴ og det kreative uttrykket skapes tross motstanden. Uttrykt med Barad (2007, s. 180) skapes kunnskap i prosessen, og samtidig artikuleres en tilblivelse av komponisten.

Framføring og lydfesting (1991–2018) – diffraksjon 2

Nedslaget i tidsperiode 2 omfatter framføring og lydfesting av Wildenveysangene 1991–2018. I fortsettelsen beskrives sangen «Et hus ved veien» ved hjelp av begreper fra tradisjonell musikkanalyse. Denne analysen gir et grunnlag for å diskutere notenes betydning i komponistens arbeid med den valgte sangen. Først gjengis Wildenveys tekst (figur 1), deretter lydsporet til sangen (gjengitt ved hjelp av QR-kode i figur 2). Så følger utdrag av pianistens analyse med utgangspunkt i hans transkripsjon av innspillingen, og til slutt også pianistens analyse av komponistens notasjon.

³ Henviser til Cixous' (1996) tekst.

⁴ Begrepet *empowerment* har vi oversatt med myndiggjøring med referanse til Freire (2006).

Sangen «Et hus ved veien»

Et hus ved veien. Det er ingens hus.
Det synes slik for den som veien kjører.
De gammeldagse vinduer og dører
står stengt mot sommerløvets duft og sus.
Et hus ved veien. Det er ingens hus.

De gammeldagse vinduer og dører
er lukt og låst om sine egne ting.
I haven risler en foreldet spring.
Til stengte saler eller stuer fører
de gammeldagse vinduer og dører

I haven risler en foreldet spring.
Det er som her har ensomheten hulket.
De glimmerblanke ruter, grønlig bulket,
ser fra fasaden speidende omkring.
I haven risler en foreldet spring.

De glimmerblanke ruter, grønlig bulket,
ser ned i tuntrekroners dunkle løv.
Og springen oldingpludrer, blind og døv.
Det er som svunne tiders gråt har sulket
de glimmerblanke ruter, grønlig bulket.

Og springen oldingpludrer, blind og døv.
Og huset gjemmer seg iblant for blikket.
Og stundom står det der, og stundom ikke,
for den som kjører gjennom veiens støv...
og springen oldingpludrer, blind og døv.

Og stundom står det der, og stundom ikke,
for den som husker hvor det var omtrent.
Det leker gjemsel med seg selv, - tvibrent,
og kommer frem fra glemnelsen for å kikke,
og stundom står det der, og stundom ikke.

Det leker gjemsel med seg selv, - tvibrent.

Figur 1. Wildenveys tekst «Et hus ved veien» (*Filomele*, 1946)

Sangen «Et hus ved veien», komponert og framført av komponisten er innspilt og tilgjengelig på YouTube (figur 2). Det er dette lydsporet pianisten undersøker i sin musikkanalyse.



Figur 2. QR-kode til lydsporet «Et hus ved veien»

Utdrag fra musikkanalyse av «Et hus ved veien»

«Et hus ved veien» er spilt inn i e-moll (figur 3). Den består av et A-motiv og et B-motiv som gjentas mange ganger, og fire andre motiver (1, 2, 3, 4) som gjentas sjeldnere. Vokalen er notert i G-nøkkel. De seks motivene A, B, 1, 2, 3 og 4 er markert i figur 3.

I tillegg til å være melodiske motiver former disse tonerekkefølgene enheter som kan forstås som harmoniske strukturer. Motivene A og 1 er pentatone, B-motivet svinger mot tonearten a-moll, mens motivene 1, 2, 3 og 4 har det til felles at de alle

Et hus ved veien

Komp: K. S. Schøien
Trans: BT. Bandlien

♩ = 95 Svingende

The score consists of six systems of music. Each system has a vocal line (Vokal) and an acoustic bass line (Akustisk bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The tempo is marked '♩ = 95 Svingende'. The score is annotated with letters A and B, and numbers 1, 2, 3, 4, indicating musical phrases or sections. Red text annotations provide further structural information: 'Forløp 1 ender her med takt 8, og forløp 2 starter i takt 9', 'Forløp 2 ender her med takt 18', and 'Takt 19 er starten på neste runde med forløp 1'. The vocal line includes a triplet of eighth notes in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, and 17. The bass line provides a steady accompaniment with various rhythmic patterns.

Figur 3. Pianistens transkripsjon av «Et hus ved veien»

leder mot tonearten G-dur. Sangen er innom minst tre ulike takttyper. Taktskiftene synes å bidra til å unngå lange pauser.

Formen på sangen er sammensatt av to ulike forløp bestående av motiver: forløp (1) A–1–B–2–A, og forløp (2) B–3–A–4–B. Disse to forløpene går annenhver gang hele veien gjennom sangen. Forløp 1 er en symmetrisk form som tydelig starter og slutter rundt tonika. Motivet virker logisk som en selvstendig avsluttet formdel.

Forløp 2 er også symmetrisk, men fortøner seg likevel som mindre selvstendig. Dette har å gjøre med at forløp 2 både starter og avslutter med B-motivet, noe som gir en følelse av å være underveis og ikke komme fram til hvile. Ved at forløpene går annenhver gang skapes en musikalsk illusjon av at forløp 2 starter og slutter med motiv A slik: A-B-3-A-4-B-A. På denne måten innebærer den helhetlige formen uklarhet omkring når ulike deler starter og slutter. Disse elementene til sammen bidrar til en springende formmessig følelse som er noe utfordrende å få tak på. Under analysearbeidet ble ikke de nevnte symmetriske formtrekkene klare, før pianisten gikk inn og rent matematisk og visuelt satte opp alle motiver etter hverandre, samt rent kognitivt undersøkte hva slags formmessige mønstre som dukket opp. Ved sammenstilling med teksten og, vel og merke, uten hensyn til hva slags musikalsk materiale de ulike musikalske motivene inneholder, virker derimot det hele svært logisk.

Analyse av komponistens notasjon av «Et hus ved veien»

Komponistens noterte versjon inneholder bare melodien, ingen basslinje, akkorder eller andre former for akkompagnement. Dette åpner store muligheter for hvordan akkompagnementet utformes. Bortsett fra dette, er den eneste nevneverdige forskjellen mellom komponistens notasjon (figur 4) og pianistens transkripsjon (figur 3) at komponisten gjennomfører hele motiv 2, med unntak av en åttendels opptakt, innenfor én 6/4-takt.

The image shows a handwritten musical score on four staves. The title 'ET HUS VED VEIEN' is written in the top right corner. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a circled '1' and a '18' above it. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The lyrics are written below the notes: 'et hus ved veien, der en ingens hus Det Synet så for den så...'. The score ends with a double bar line and a final chord.

Figur 4. Komponistens original-notasjon av «Et hus ved veien»

Pianistens utfordringer i tolkningsarbeid, transkripsjon og i møte med komponistens notasjon, beskriver han som «komponistens tilbøyelighet til å utfordre notesystemets forsøk på å tøyte toner og rytmer inn i matematisk definerte kategorier, deriblant nødvendigheten av å tallfeste takter, pulsslått og andre rytmiske enheter». Både den mangelfulle original-notasjonen og musikkanalysen er spor av nærkampen med notefienden, og viser skammens agens i komponistens arbeid.

I den andre diffraksjon ser vi «noe annet» i dette: At komponisten har latt seg inspirere av metrikken i teksten blir et potensial som «gjør musikken overraskende, litt fremmedartet, men raffinert», som pianisten skriver. Dette videreføres i innspillingen ved at teksten gis en form for forrang som forrykker og styrer både puls og harmoni. Teksten og musikken er sammenvevet (Barad, 2007), og blir av den grunn krevende for pianisten som skal artikulere en formidlings- og tolkningspraksis. Avvikene mellom komponistens notasjon og pianistens transkripsjoner synliggjør hvordan notert musikk innebærer tolkning både av den som noterer og den som leser notene, så vel som av den som spiller og den som hører musikken. Notasjonen viser også at det kroppslige og sanselige (Massumi, 2015), som er helt avgjørende for komponisten, ikke synliggjøres i notebildet. Dette innebærer utfordringer i kommunikasjonen mellom komponist og pianist, men gir også mulighet for at musikken videreutvikles i samspillet dem imellom gjennom musikernes performative metaspråk. Med uttrykket «musikerens performative metaspråk», som pianisten formulerer i en refleksjon, mener vi en musikalsk kommunikasjon i praksis gjennom musikalsk interpretasjon som en kommunikasjon musikere imellom, og en sammenvevd intraaksjon (Barad, 2007).

En performativ musikalsk utprøving (2020) – diffraksjon 3

Det tredje nedslaget i tid er en performativ utforskning av sangen «Et hus ved veien» (QR-kode i figur 5). Utforskningen skjedde i februar 2020, og her kobles tid, rom og materialitet (Barad, 2007) sammen i en fornyende formidlingspraksis som åpner for nyskaping av det kunstneriske materialet. I dette nedslaget fordypes analysen gjennom performativ utforskende intra-aksjon mellom de to kunstnerne der de eksperimenterer med formidling. Komponisten og pianisten reflekterer i ettertid over 25 videoklipp i e-poster fra februar til juni 2020. Analysen illustreres med utvalgte kommentarer til konkrete videoklipp som er hentet fra refleksjonsdialogen mellom komponisten og pianisten. De kjente hverandre ikke fra før, så dette utgjør et begynnende kunstnerisk samarbeid. Pianisten har i denne tredje perioden et perspektiv fra innsiden av den kunstneriske prosessen.



Figur 5. QR-kode til filmet performativ utforskning av «Et hus ved veien»

Den første kommentaren er skrevet av pianisten umiddelbart etter eksperimenteringen.

Jeg opplever at Kristins taktskifter og «uregelmessigheter» virker å ha rot i at språket/teksten gis forrang, og ikke nødvendigvis i det som for meg er det mest fremtredende musikalske – som i større grad søker etter rytmisk, harmonisk og melodisk orden. For henne virker det ikke som det er noe klart skille mellom språk og musikk. For meg er dette imidlertid veldig klart (i praksis underbevisst), på den måten at jeg ikke husker tekst, og bryr meg lite om tekst i musikk. For meg er klang og klangfarger viktig, og jeg tenker symmetrisk inntil det autistiske, mens jeg glemmer tekst. Vel, når jeg tenker meg om har jo også jeg laget musikk med asymmetriske taktarter. Kanskje er det mer det at dette er mitt, mens det som er en annens krever mer arbeid for at jeg skal forstå det.

I disse refleksjonene gjør pianisten igjen analyse, men nå av den musikalske utforskningen og pianist–komponist-kommunikasjonen, som han beskriver som affektiv og krevende. Han ser at komponisten gir teksten forrang, mens han som pianist opplever klang og klangfarger som viktigere. Med utgangspunkt i de hørbare og visuelle stemningene i komposisjonsprosessen (se diffraksjon 1) former komponisten klangbeskrivende narrativ for å formidle sine intensjoner, og bidrar med det til å skape et nytt performativt metaspråk i situasjonen. Hun forsøker å forklare sine intensjoner for tolkningen av musikken gjennom klanglige bilder og tekstforedrag som skal gi pianisten en *følelse* av hvordan det skal være. Komponisten reflekterer over klangbilder hun bruker for å kommunisere intensjoner gjennom:

Jeg tenker i klangbilder – i form av en forestilling om den handlingen og de emosjonelle bevegelsene som musikken skal få til å skje. [...] I kommunikasjon med Bjørn-Terje i dag brukte jeg skildringen av klangbildet helt direkte. Det fins ingen plass for det i noten.

Det er ikke gitt at pianisten forstår hva komponisten tenker, men hennes impulser setter noe i bevegelse, og han finner egne uttrykk og veier videre. Men han opplever ikke alltid å svare på hennes uttrykk:

Jeg forblir spørrende. Samtidig opplever jeg egentlig at Kristin snakker på et nivå som forutsetter total kontroll over instrument, toner, tonearter, akkorder og taktarter. Det har jeg ikke. Jeg må tenke! Dette er nok noe av kjernen i arbeidet med Et hus ved veien, at takter og taktslag skifter så mye og er så vanskelige å gripe intuitivt på kort tid, samt å kombinere med ønskede klangfarger, komp-mønstre og foredrag. Jeg kunne kanskje hatt tilnærmet slik kontroll om vi spilte blues i F. Det er annerledes når virkemidlene er gitt, men samtidig ikke gitt på en eksakt måte, i notert form.

Pianistens utfordring ligger i at han delvis skal bruke foreskrevne virkemidler til å uttrykke en annens hensikter, og samtidig vite hvor han er i forhold til komponisten. Han beskriver en intensiv, performativ læring:

Hvis dette kunne vært fanget på noter hadde det vært greit. Når det ikke er slik blir jeg del av en gjennomgripende intens, skapende prosess, der jeg er spørrende, usikker og sårbar, og hvor jeg må yte maksimal innlevelse, transformere forståelser

og gjennomføre musikalsk-analytiske tanker på flere parametere på samme tid. Jeg skaper toner, rytmer og klanger som forsøker å svare på Kristins anvisninger, ut fra hva jeg kjenner til, eller er trent i fra før. Særlig lenger er det ikke mulig å gå – kanskje bittelitt (?).

For komponisten oppleves samspillet annerledes:

Bjørn-Terje gjør noen utrolig vakre ting – av vanvare liksom – når han bare leiter seg fram etter klanger han liker, etter sine egne toner for å skape det klangbildet som jeg riktig nok har skildret, men som jeg ikke vet hvordan han skal skape.

Det er en intensiv performativ kunnskapende og myndiggjørende prosess som får agens, der nærkampen med notefienden er forandret til en intensiv fokusering i formidlingen og den skapende prosessen (Barad, 2007; Freire, 2006).

Noe av det som ser ut til å være vanskelig er taktskiftene. Komponisten begrunner dette med at hun styres av teksten. Det kan synes som om pianisten opplever rammene uklare og leter etter referanser for å forstå hvilken tradisjon de arbeider innenfor. En tekst med akkorder kan gi referanse til en musikksjanger, en melodilinje med akkorder signaliserer en annen. Men komponistens notebilde (figur 4) er uklart og antyder sjangre der musikken, både rytme og melodi, skapes sammen. Da måtte komponisten ha gitt fra seg eierskapet på en annen måte enn hun gjør i samspillet. I pianistens beskrivelse framstår komponisten derimot som svært tydelig i sine forventninger og med et større ønske om å styre det klingende resultatet og tolkningsarbeidet enn den mangelfulle notasjonen gir forventninger om. Barad (2007, s. 179) kunne ha kalt dette *spacetimeattering* hvor fortid og nåtid veves sammen i de nye spor som skapes i intra-aksjonen.

Pianisten sammenfatter utfordringene knyttet til det utforskende samspillet; her gjengitt i en narrativ vignett:

Jeg lette meg fram til et minimalistisk komp med flere korte toner og uregelmessige pauser, samtidig som taktskifter og oddetallstakter skulle overholdes. Krevende! Jeg tror den kan bli veldig fin. Men jeg må jobbe fram en fastere forståelse av hvilke toner og rytmer jeg skal spille. Øve! Kanskje også improvisasjon.

De referansene for samspillet som skrevne noter kunne gitt dem, mangler. Dette gjør møtet mellom kunstnerne affektivt, sårbart berørende og krevende for begge (Massumi, 2015), samtidig som det gir en unik erfaring av fungerende samspill og utviklingen av et musikk-performativt metaspråk. Komponisten ser ut til å betrakte mangelen på noter som en ressurs:

Jeg vil si at det jeg gjorde var å peke mot C-dur fordi det kjentes som en mulighet. Det satte ham fri fra notene, fra begrensningen i akkordene, det åpnet et nytt harmonisk rom, der han kunne gå inn og gjøre sin egen greie. Ikke vet jeg hvor han gikk, men det var vakkert, det var hans eget og det var helt riktig. Plutselig var han en å snakke med – gjennom musikken, ikke bare om musikken. Han skapte noe og han tilførte noe eget, noe ingen andre ville gjort på den måten.

Komponisten peker på sin affektive berøring (Massumi, 2015, s. 210) av å bli anerkjent gjennom «å bli snakket med» som en fullverdig kunstner i samspillet. Hun er ikke bare i nærkamp med notefienden. Den performative prosessen er myndiggjørende (Freire, 2006) og har en tydelig performativ agens (Barad, 2007, s. 175).

Pianisten ble overrasket både over de nye harmoniske valørene komponisten la inn i sin egen utprøving på piano, og over hvor ubesværet og lekent hun gjorde det. Utfordringene måtte formuleres i etterkant av den performative undersøkelsen, slik pianisten gjør i e-post i mai 2020 etter å ha studert videoopptakene fra februar 2020:

Alt i alt vil jeg si at dette var en krevende øvelse på mange plan. Samtidig var det en lærerik opplevelse som satte i gang mange slags refleksjoner, å arbeide tett med en erfaren, viljesterk, kreativ og musikalsk, ekspressiv, og profesjonell komponist/utøver.

Pianisten beskriver sitt møte med komponisten som krevende og lærerikt på mange plan: et eksempel på affektiv, performativ læring (Massumi, 2015; A.-L. Østern & Knudsen, 2019) som også virker myndiggjørende på ham som utøvende pianist. Bolt (2016) ser dette som en mulighet til fornyelse, og en kraft som kan skape forandring og utvikling innenfor en kunstnerisk praksis.

I den tredje diffraksjon ser vi «noe annet» i dette: Gjennom bruk av collageteknikk har vi gitt innblikk i et kunstnermøte mellom to selvstendige kunstnere som utforsker både musikken og kommunikasjonen om den i arbeidet med sangene. De to har ulik bakgrunn, ulike kunstneriske arbeidsmåter og forskjellig relasjon til notasjon og musikk, noe som gjør at perspektiver møtes og skaper konfliktflater når ulike forståelser går i dialog med hverandre. Dette skaper i sin tur diffraksjoner der nye former for kommunikasjon omkring musikalsk materiale kan utvikles. Gjennom fragmenter fra dialogene mellom pianist og komponist omkring samspillet og utdrag av deres refleksjoner over opptakene i etterkant, har vi kunnet artikulere hvordan affekt og sårbarhet er sentrale aspekter i kunstnersamarbeidet. Mangelen på noter ser ut til å gjøre den performative utprøvingen krevende, men samtidig tvinger den dialogen inn mot en annen form. Tid, rom og musikkens materialitet (Barad, 2007, s. 146.) blir potensialer for *noe annet*: en formidling av musikalske intensjoner gjennom stemningsbilder, klangbeskrivende narrativ og en overordnet rytmisk puls fra tekstenes metrikk. Denne begynnende kommunikasjonsstrategien manifesteres i et klingende fellesmusikalsk uttrykk. Den klingende musikken er en materialitet med agens som affektivt påvirker komponist og pianist, som gjennom dette også får agens og myndiggjøres (Freire, 2006).

Å snakke om musikken gjennom musikken – drøfting og konklusjon

Gjennom en eksperimentering med struktur, tidsperspektiv og sammenveving av ulike typer analytisk materiale og analysemåter har vi artikulert hvordan vi ser at fortidens spor er aktive i den nåtiden vi har analysert (Barad, 2007). Å skrive fram

en forståelse gjennom performance-skriving med collageteknikk har vært en utfordring for oss som forfattere; samtidig inviterer dette leseren til å være til stede i det mulighetsrommet som skapes. Vi har undersøkt hindringer og muligheter i en kunstners arbeid gjennom den performative utforskningen, i nærkamp med notefiendens affektive byrde av skam (Brown, 2006; Hovik, 2014). Vi har gjennom den diffraktive analysen beskrevet følgende potensialer som måter å skape musikk til lyrikk på: bestilling og økonomi, diktenes metrikk, musikalitet og utdanning, visesanger- og komponisterfaring, møte med pianist, utvikling av en musikalsk metaspråklig kommunikasjonsstrategi, mot og vilje til kunstnerisk formidling, kroppslig fornemmelse, rytmeeksperimentering, tid-rom og materialitet.

Vi har gjennomført en studie av en komposisjonsprosess og formidlingspraksis som strekker seg over mer enn tre desennier. Som svar på forskningsspørsmålet har vi skrevet fram tre diffraksjoner der vi har sett hvilke potensialer for formidling av musikalske intensjoner som oppstår i nærkamp med notefienden. Vi har vist hvordan komponistens fascinasjon av språklydenes fysiske natur og etableringen av klanglige narrativ får sentral betydning i komposisjonsarbeidet, som i dette tilfellet har ført til at komponisten synger fram sin musikk i møte med tekstene.

Den performative utprøvingen tematiserte ikke notenes betydning direkte, men vi har sett etter og funnet spor av den opprinnelige hindringen, kalt notefienden, sin agens også i nåtidens skapende arbeid. Gjennom den diffraktive analysen har vi kunnet se notefiendens agens i dialogen om den performative utprøvingen mellom pianist og komponist i ettertid.

Komponistens lesning av pianistens analyser gir også en performativ impuls som hun beskriver i e-post til ham:

Dine musikkanalytiske kategorier er både poetiske og gjenkjennelige. Din musikkanalyse av «Et hus ved veien» åpnet seg da du havnet opp i matematikken! – Det var jo der jeg begynte. Og dine musikkanalytiske kategorier av harmonikk og puls kommer ut som helt gjenkjennelige stemningsbilder.

Møtet med musikkanalysene aktiverer notefienden, men nå som noe annet enn skam:

Når jeg leser musikkanalysen, kjennes det merkelig godt. Du beskriver analysene som en måte for deg å bli kjent med musikken og komponisten på, og – Ja, jeg kjenner meg sett. Det blir som en slags oppreisning nesten. Du tar meg på alvor innenfor det kunstmusikalske paradigmet som notene stengte meg ute fra som barn – og som musikkstudent. Skammen og notefienden blekner ...

Pianisten på sin side erfarer hvordan komponistens forhold til notefienden skaper utfordringer i den kreative nå-prosessen, som *noe annet*. Som agent for overgivelse, innlevelse og medskapning gjør det pianisten til del av en gjennomgripende intens, kompromissløs prosess der han «er spørrende, usikker og sårbar» (Bolt, 2016; Hickey-Moody, 2016; Massumi, 2002).

I tilbakeblikk kommenterer pianisten dette behovet for et språk å kommunisere om klingende musikalske intensjoner:

For meg som musiker er det ikke selve de visuelle notene som er det springende punkt, men muligheten til å klargjøre og avtale hva som skal spilles, musikere imellom. Dette, som det trengs et språk for, er vanligvis et viktig funksjonsområde for notene, og dermed et sted hvor notefienden får betydning – musikernes performative metaspråk.

Etiske utfordringer og performative nivåer

Både komponistens vilje til å åpne sin livsfortelling som komponist med spesifikke utfordringer knyttet til notelesing, komponistens nærkamp med notefienden, pianistens utlevering av egen sårbarhet i møte med dette i tett kunstner-intra-aksjon, og det hele gjort tilgjengelig gjennom video-observasjon (av forfatter 3) av den performative utforskningen av musikken, har vært etiske utfordringer i vår studie. Valg av metode og form gjør at muligheten til anonymitet er borte. At kunstnerne selv er forfattere har gjort det nødvendig med en tredje forfatter, som har kunnet bidra til etisk forpliktet distanse gjennom metablikk og kunnskap om performance-skriving og collageteknikk. Vi har gjort utforskningen på to performative nivåer: det musikalske «på gulvet» i nedslag tre, og det skrivende nivået, der vi medierer opplevelser og resultater gjennom artikkelteksten, sammen. Vårt bidrag til performativ musikkforskning er å vise hvordan fortidens utfordringer har avsatt tydelige spor som fremdeles er dynamiske og virksomme i nåtidens kunstneriske prosesser. Disse finnes med og er av betydning både for komponist/sanger og for pianist, som *noe annet* som muliggjør nyskaping og utforming av sangen, gjennom utvikling av et performativt metaspråk musikerne imellom.

Studiens bidrag til performativ musikkforskning og musikkdidaktikk

Som bidrag til en fornyende, performativ kunstdidaktikk har denne studien pekt på det potensial som finnes i en performativ læring. Dette utgjør denne studies postperspektiv: en etisk-ontologisk stillingtagen til en kunstnerisk praksis som «noe annet», som gjør at de som deltar i den kjenner seg berørt, vitalisert, sårbare og åpne og utfordret i utkanten (eller utenfor) av sin komfortsone. Brown (2006, s. 45) skriver at overvinnelsen av skam («shame resilience») kan utvikles gjennom erfaringer av empati, delte erfaringer og frihet til å utforske og skape muligheter, noe som skjedde i den performative læringen vi har undersøkt. Vårt ønske er at studien kan bidra til didaktisk nytenkning, især knyttet til hvordan skam knyttet til notelesningsvansker kan transformeres gjennom vektlegging av performativ utforskning.

Forfatteromtale

Kristin Solli Schøien er førsteamanuensis i pedagogikk med vekt på veiledning ved Universitetet i Sørøst-Norge.

Bjørn-Terje Bandlien er førsteamanuensis i musikkdidaktikk ved NTNU, Institutt for lærerutdanning.

Anna-Lena Østern er professor emerita ved Åbo Akademi, Fakulteten för pedagogik och välfärdsstudier. Også tilknyttet NTNU gjennom veiledning.

Referanser

- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bolt, B. (2016). Artistic research: A performative paradigm? *Parse*, 3, 123–142.
- Brown, B. (2006). Shame resilience theory: A grounded theory study on women and shame. *Families in Society: The Journal of Contemporary Social Services*, 87(1), 43–51.
- Carpenter, J. R. (2015). *Writing coastlines: Locating narrative resonance in transatlantic communications networks* [Doktorgradsavhandling]. University of the Arts London and Falmouth University.
- Chemi, T., Jensen, J. B. & Hersted, L. (2015). *Behind the scenes of artistic creativity. Processes of learning, creating and organising*. Peter Lang.
- Cixous, H. (1996). *Nattspråk* (S. Lie, Overs.). Pax Forlag.
- Freire, P. (2006). *De undertryktes pedagogikk* (2. utgave, M. B. Ramos, Overs.). Gyldendal.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and noise: An aesthetics of rock*. Duke University Press.
- Gordon, N. (2000). Developmental dysmusia (developmental musical dyslexia). Letter to the editor. *Developmental Medicine & Child Neurology* 2000, 42, 214–215.
- Gudmundsdóttir, H. R. (2010). Advances in music-reading research. *Music Education Research*, 12(4), 331–338. <https://doi.org/10.1080/14613808.2010.504809>
- Gunnarsson, K. & Bodén, L. (2021). *Introduktion till postkvalitativ metodologi*. Stockholm University Press. <https://doi.org/10.16993/bbh>
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, 118, 98–106. <https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113>
- Hovik, L. (2014). Ulike definisjoner av begrepet «affekt» og dets anvendelsesområde. Begrepets betydning for samtidens scenekunst og -kommunikasjon. *Barn*, 2, 71–83.
- Jackson, A. Y. & Mazzei, L. (2013). Plugging one text into another: Thinking with theory in qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 19(4), 261–271. <https://doi.org/10.1177/1077800412471510>
- Juelskjær, M. (2019). *At tænke med agential realisme*. Nyt fra samfundsvidenskabene.
- Leikvoll, K. J. (2021). Hvordan kan kunnskap om tekstlesing og lese- og skriveopplæring i grunnskolen brukes i noteopplæring på nybegynnernivå? *Nordic Research in Music Education*, 2(1), 46–70. <https://doi.org/10.23865/nrme.v2.3026>
- Massumi, B. (2015). *Politics of affect*. Polity Press.
- Merumi, E. (2015, 4. desember). *Musical dyslexia – what is it? And does it really exist?* Merriam Music. <https://www.merriammusic.com/images-2/music-teachers/musical-dyslexia/>
- Miles, T., Westcombe, J. & Ditchfield, D. (Red.). (2008). *Music and dyslexia: A positive approach*. John Wiley & Sons.
- Miles, T. & Westcombe, J. (Red.). (2001). *Music and dyslexia: Opening new doors*. Whurr.
- Moore, A. F. (2003). *Analyzing popular music*. Cambridge University Press.
- Moore, A. F. (2016). *Song means: Analyzing and interpreting recorded popular song*. Routledge.
- Stewart, L. (2008). Music reading: A cognitive neuroscience approach. I T. Miles, J. Westcombe & D. Ditchfield (Red.), *Music and dyslexia: A positive approach* (s. 162–170). John Wiley & Sons.
- Wildenvey, H. (1946). *Filomele. Dikt*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Østern, A.-L. & Knudsen, K. N. (Red.). (2019). *Performative approaches to arts education. Artful teaching, learning and research*. Routledge.
- Østern, T. P. (2017). Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesia som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(5), 7–27. <http://dx.doi.org/1023865/jased.v.1.982>
- Østern, T. P., Bjerke Ø., Engelsrud, G. & Sørum, A. (Red.). (2021). *Kroppslig læring – perspektiver og praksiser*. Universitetsforlaget.